

CLAUDE SIMON : PORTRAIT D'UNE MEMOIRE DE GUERRE

AGRIPINA CARRIÇO VIEIRA

Centro de Estudos Comparatistas

Faculdade de Letras Universidade de Lisboa

agripinacvieira@gmail.com

Résumé : Au long de cet article nous nous proposons de d'appréhender les représentations de la guerre dans *L'Acacia* de Claude Simon. Ses romans, depuis *La Route des Flandres* jusqu'à *L'Acacia*, retournent incessamment aux thèmes qui hantent l'univers fictionnel de cet auteur, montrant à l'évidence que récurrence va de pair avec obsession. Ses textes tracent un tableau impressif et poignant des événements qui ont marqué non seulement la vie de ses personnages, mais aussi l'Histoire de la France, telles que la guerre de 14, la mort sans gloire des combattants, la défaite de 40, la débâcle des troupes, l'exode des populations, l'incohérence de la guerre.

Mots-clés : Claude Simon – guerre – obsession – dérision

Abstract : In this article we propose a critic approach of war topic in Claude Simon's novel *L'Acacia*. All his novels develop a specific view on some events that have deeply impressed this writer: World War I, the inglorious fighters' death, 1940 defeat, the troops' debacle, massive exodus and the incoherence of war.

Keywords : Claude Simon – war – obsession – derision

Les romans de Claude Simon depuis *La Route des Flandres* jusqu'à *L'Acacia* sont un retour incessant aux thèmes qui hantent l'auteur, montrant à l'évidence que récurrence va de pair avec obsession. La description maintes fois reprises de scènes qui ont marqué l'histoire de l'un ou de plusieurs de ses personnages, telles que la guerre de 14, la mort sans gloire des combattants, la défaite de 40, la débâcle des troupes, l'exode des populations, l'incohérence de la guerre, le sexe comme retour à la vie, à la connaissance, montrent bien le caractère obsessionnel de ces tableaux.

De son côté, la narration, par la forme particulière dont elle est organisée, fait preuve d'une seconde hantise : l'impossibilité de la connaissance totale. Les scènes sont présentées selon différents points de vue, comme pour montrer que tout ce qui touche à l'existence humaine, donc à l'Histoire, n'est jamais univoque mais au contraire ambivalent. L'Homme porte en lui le double et l'ambiguïté. Ainsi, décrire les scènes comme si nous en possédions la vérité absolue serait faire preuve d'une grande ingénuité ou bien d'incohérence. Dans ses textes, Claude Simon ne cherche à transmettre aucun enseignement, aucune leçon. Au contraire, il se place en observateur qui affiche son incapacité de comprendre, donc d'expliquer, pour qui la notion de « vérité simple » est utopique.

Dans les guerres qu'il raconte il n'y a pas de « bons » ou de « vilains », il n'y a pas de héros, pas de gloire, pas de but à atteindre, pas de logique, uniquement une tâche à accomplir. Les adversaires, mais aussi les compagnons, sont présentés comme des marionnettes exécutant des ordres qu'ils ne comprennent pas, qui leur semblent dénués de tout sens, de toute logique, dictés par des « puissances invisibles ». C'est dans cette mesure que surgit la dimension sociale de l'œuvre de Simon. S'il est certain que dans ses romans, et *L'Acacia* s'inscrit dans cette ligne de pensée, nous ne saurions trouver de partis pris nationalistes, de héros, de goujats ... à peine des êtres humains confrontés avec la même réalité dure et triste, l'auteur n'en a pas pour autant expulsé une forte dénonce des injustices sociales. S'il n'a pas de message à délivrer¹ il a certainement des cris à lancer, ses romans sont là pour le prouver.

¹ C'est du moins cette position que l'auteur réclame notamment dans les entretiens. Ainsi dans une interview accordée au *Nouvel Observateur* du 6 décembre 1985, il déclare : « Bien sûr, je ne délivre pas

Au long de cette analyse, nous proposons une lecture du roman écrit en 1989 intitulé *L'Acacia*. La guerre conditionne et modèle bon nombre des tableaux qui composent ce roman, que l'on retrouve dans toute sa cruauté, dans toute son incongruité, sans aucun héroïsme, décrite dans un registre d'un grand dramatisme parcouru cependant par des bribes d'humour, même si parfois il s'agit d'un humour noir, comme dans cette scène que « (le fantôme, le revenant) lui [au brigadier] raconta » (Simon, 1989: 34) et que l'instance narrative nous rapporte. C'est le récit d'un homme effrayé, qui se cache dans une cave pour fuir les bombardements, insensible aux appels et aux coups de ses camarades, il meurt ironiquement quand il se décide à quitter son abri et à reprendre son camion, se croyant en sécurité.

Le récit de la peur à son état le plus pur et de la mort gratuite devient un motif de plaisanterie et de rires pour ses camarades. Cet épisode, mais surtout la façon dont il est rapporté, à la manière d'une anecdote, montre bien l'incohérence et l'absurdité de la guerre. L'auteur exhibe l'effet dévastateur de la guerre, non seulement des villes et de la terre mais surtout de l'être humain. Elle le dépouille de ses prérogatives acquises et cultivées au long des siècles et le réduit à une condition animalesque, «dans cet état second où la fatigue et l'action ramènent un homme à l'état de bête sauvage capable de passer du sommeil au mouvement ou l'inverse en un instant» (*idem*: 344). Quand dominé par la peur, la fatigue et la faim, l'homme n'agit que selon un seul et unique objectif: survivre. La guerre a le pouvoir de pousser au paroxysme les attributs humains, elle les hyperbolise mettant à nu les situations dépourvues de sens, les présentant sans aucune justification. C'est dans un autre roman, *La Route des Flandres*, que l'on trouve le commentaire le plus poignant sur les effets de la guerre :

(as-tu remarqué comme tout cela va vite, cette espèce d'accélération du temps, d'extraordinaire rapidité avec laquelle la guerre produit des phénomènes - rouille, souillures, ruines, corrosion des corps - qui demandent en temps ordinaire des mois ou des années pour s'accomplir?) (Simon, 1960: 344)

de messages. Je ne montre pas les chemins de la liberté » (Eribon, 1985: 72) ou encore quand questionné par Bernard-Henri Lévy sur les écrivains qui signent des pétitions il répond simplement: « Cela les regarde. Je ne donne de leçons à personne. Je ne parle que pour moi. Personnellement, encore une fois, la prétention d'un écrivain à jouer le rôle de gourou me paraît le signe d'une suffisance assez déplacée. » (Lévy, 1991: 75).

La narration, comme la vie de ces personnages, ne se déroule pas selon un ordre ou une logique préétablis, elle se construit à partir de coïncidences, de rencontres, de coups de hasard. Il est impossible de trouver une quelconque logique interne à l'existence de même à la narration, elles se sont pas faites, elles « se font » au fil des jours, des circonstances, des mots, des sons, des sens

De façon à permettre l'explication contextualisée de notre point de vue nous partirons de l'analyse du tableau le plus intensément vécu par le personnage principal, le brigadier. La narration de cet épisode occupe le chapitre IV s'initiant au moment où ce personnage s'aperçoit qu'il est le seul survivant de son régiment. Au pire moment de la bataille, sous le feu de l'ennemi, le colonel donne l'ordre inconcevable pour ses hommes de mettre pied à terre et immédiatement après l'ordre contraire s'apercevant de son erreur, les conduisant de cette façon à la mort. Deux hommes réussissent à échapper au massacre, le brigadier dont la sangle de la selle trop grande pour le cheval qu'il montait s'est retournée au moment où il remontait à cheval, le sauvant ainsi du feu de l'ennemi² et un autre au bras blessé qui sera rapidement oublié par la narration ainsi que par le brigadier.

Ici commence son hallucinante course solitaire à travers champs et bois pour échapper à la mort. Ici commence le récit le plus fortement dramatique du roman. Seul, sans nourriture, sans forces, sans direction, sans défense, le personnage est confronté à lui-même. Ce passage se caractérise par une grande richesse introspective qui se traduit par une description minutieuse de l'évolution des sensations du personnage. Par la voix de l'instance narrative nous assistons à la déchéance et à la décrépitude des valeurs humaines de cet homme et à son retour à l'état animal.

Le chapitre se construit en quatre temps, par l'insertion de deux analepses. La narration s'ouvre par un déictique temporel «maintenant» qui semble renvoyer au temps de la narration mais qui en fait a le pouvoir de rendre au présent un temps passé,

² Le caractère obsessionnel de l'écriture simonienne trouve dans la description de la scène de la selle qui tourne l'un de ses motifs privilégiés. Elle est récurrente non seulement dans *L'Acacia* mais dans la globalité de son œuvre. Nous la retrouvons notamment dans le roman de 1960 *La Route des Flandres* (cf. p. 148).

le moment où le brigadier « regarde autour de lui, éparpillés sur le chemin et de part et d'autre dans les champs, les corps des chevaux et des cavaliers tués » (Simon, 1989: 87). Très vite la vue des « ombres pâles et transparentes de chevaux sur le sol, un peu en avant sur la droite, tellement distendues par les premiers rayons du soleil qu'elles semblent bouger sans avancer, comme montée sur des échasses » (*idem*: 89)³ le ramène au début de la bataille permettant de la sorte une actualisation interprétative de la scène.

Nous avons accès à des indications essentielles pour l'organisation du récit telles que les derniers moments de la bataille, les circonstances qui lui ont permis de survivre, la perte de connaissance après la chute et le début de sa fuite, après quoi l'instance narrative revient au « maintenant » de la fin de la bataille et reprend le cours interrompu du récit. A la fin du chapitre nous assistons à un nouveau recul de la narration quand le brigadier, se sentant en sécurité, essaie de comprendre ce qui s'est passé sur le champ de bataille.

Après avoir repris connaissance, le brigadier n'a initialement à sa disposition qu'un seul de ses sens: la vue. Tout d'abord il ne perçoit que des « taches indécises qui se brouillent », puis des formes géométriques : « des triangles et des polygones », finalement des objets : « des cailloux, de menus brins d'herbe, l'empierrement du chemin » (*idem*: 90). Les premiers moments de sa fuite sont uniquement orientés par la vue, d'où la réitération d'expressions renvoyant au regard: il regarde autour de lui (*idem*: 87) ; Ce qu'il regarde c'est la haie suivante (*idem*: 88) ; pour le moment il est uniquement occupé à surveiller avec précaution le paysage autour de lui, estimer la distance qui le sépare de la prochaine haie (*idem*: 89).

Mais très vite les sons contribuent à améliorer sa perception. Pendant ce moment crucial, sa seule préoccupation est la quête d'un espace protecteur car « depuis longtemps la notion d'heure a perdu toute signification » (*idem*: 88). Ce n'est qu'au

³ Cette expression, par les échos qui s'y font entendre nous renvoie à l'écriture de Proust. Le thème de l'intertextualité est central dans l'écriture de cet auteur. Quoique latéral à l'abordage que nous nous proposons ici de faire, nous ne pouvons passer sous silence ce sujet. Les échos intertextuels qui surgissent de cet exemple, où l'expression « comme montées sur des échasses » nous projette dans l'univers proustien, sont une constante de l'écriture simonienne et se constituent comme une singularité de son œuvre. Sur ce sujet voir Evans (1988) ; Orr (1993) ; Vieira (1997).

moment où il trouve un espace, où il se sent protégé par les arbres de la forêt dans laquelle il a pénétré, qu'il initie un processus de réacquisition de quelques-unes de ses facultés humaines, il réapprend les rumeurs de la nature. Le premier son qu'il entend est le chant du coucou puis progressivement une vaste rumeur l'entoure et le submerge :

le silence [est] maintenant peuplé d'une vaste rumeur: non pas celle de la guerre (...), pas quelque chose d'humain, c'est-à-dire susceptible d'être contrôlé par l'homme, cosmique plutôt (...), mais, plus secrète, plus vaste, l'entourant de tous côtés, continue, indifférent, l'invisible et triomphale poussée de la sève (Simon, 1989: 98)

C'est la nature dans toute sa splendeur qui lui est rendue. Cependant sa condition et ses attitudes continuent à être celles d'une bête traquée. Au long de ce chapitre, nous sommes confrontée à de nombreuses analogies entre l'homme et la bête. Non seulement le brigadier agit comme un animal, mais il désire pouvoir se transformer en animal maudissant sa chance de ne pas y arriver. C'est ainsi qu'il est successivement comparé à un chien, un loup ou à un lièvre, un singe, un rat, un canard selon les endroits où il se trouve et les positions qu'il prend. Son être se trouve divisé en deux parties: l'une humaine - qui semble avoir complètement disparu - et l'autre animale qui contrôle ses volontés et ses gestes «comme si ressurgissait en lui ce qui confère à une bête (chien, loup ou lièvre) intelligence et rapidité en même temps qu'indifférence» (*idem*: 90).

C'est « la partie animale de lui [qui] fonctionnait à toute vitesse » (*ibidem*) qui l'empêche de sentir la fatigue, de raisonner sur le sens de la vie le conduisant à se concentrer uniquement sur le « comment continuer à vivre » (*idem*: 95) reléguant au statut de futilité le pourquoi de l'existence, le poussant à courir et à se cacher toujours plus loin, atteignant le « degré zéro » de l'existence humaine, c'est-à-dire un niveau où toutes les prérogatives humaines ont disparu. Cet épisode marquera à jamais la vie de ce personnage, après avoir vécu cette expérience, non seulement sa fuite hallucinée à travers champs et bois, mais aussi l'épreuve de la guerre dans sa globalité, il lui faudra

réapprendre à vivre; à sentir⁴. La façon dont l'instance narrative synthétise la vie du personnage principal est érudite, il la décrit en quatre phases : « l'enfant devenu par la suite un petit garçon, puis un adulte, puis redevenu une créature ou plutôt un organisme vivant exclusivement habité de préoccupations animales, le seul souci de manger et de boire » (Simon, 1989: 265).

C'est uniquement après sa démobilisation que l'apprentissage s'initie. Cette étape de la vie du personnage se revêt d'une profonde importance diégétique et le fait que Claude Simon ait initialement voulu intituler ce roman : *Une Education Sentimentale* est symptomatique. Après avoir atteint le « degré zéro » il doit trouver la force pour repartir, pour réapprendre. Ce besoin le conduit à un espace car, pour le personnage, se retrouver implique retourner dans la maison où il a grandi, où les empreintes du temps sont gardées, aspect qui nous mène à conclure que l'apprentissage est avant tout une notion d'espace.

Le retour dans la vieille maison « où seules, depuis le dernier printemps, habitaient les deux vieilles femmes arrivées par l'un des derniers trains qui avaient roulé du nord vers le sud » (*idem*: 342) est la réponse qu'il trouve au besoin de protection senti. Il lui faut un espace protégé pour pouvoir recommencer son chemin d'apprentissage entouré de ces murs qui ont abrité plusieurs générations de sa famille, symboliquement représentées par les deux tableaux de ses ancêtres, les portraits « de la femme au masque et de l'énigmatique suicidé » (*idem*: 357) ainsi que le buste en marbre du général d'Empire. Donc, c'est sous leurs regards que l'ancien brigadier va initier son parcours éducatif.

C'est une activité lente et pénible, il lui faut tout réapprendre: à parler, à s'intéresser à lui-même et aux autres, à rire, à penser. Même son corps lui est étranger, il le regarde « avec une sorte d'étonnement, comme s'il ne lui appartenait pas, flottant sans poids dans l'eau transparente et verte de la baignoire » (*idem*: 343). Tout en

⁴ A propos de cet épisode, Françoise van Rossum-Guyon rappelle que cette aventure n'est pas sans contreparties pour le brigadier dans la mesure où « reprenant peu à peu conscience, devenu sensible au chant du coucou, il retrouve ses facultés, et avec la capacité de regarder, de 's'intéresser', celle de s'émouvoir, de s'interroger, de s'indigner. » (Rossum-Guyon, 1993: 124).

observant son corps, c'est sa propre histoire qu'il peut appréhender, car comme l'a remarqué Michel Serres : « la peau historiée porte et montre l'histoire propre, ou visible (...) là s'exprime la mémoire, pourquoi la chercher ailleurs (...) la peau se fait porte-drapeau, alors qu'elle porte des empreintes » (Serres, 1986: 20s).

Cependant le brigadier démobilisé ne saura pas trouver en lui les feux de la connaissance, il lui faudra chercher ailleurs. Après un isolement voulu et recherché pendant lequel il n'est pas sorti de l'enceinte de la demeure, qui se transforme pour lui en une citadelle après l'avoir été pour tant d'autres⁵, finalement le soir du troisième jour, il décide de parcourir « les rues mal éclairées » (Simon, 1989: 356) de la vieille ville, sans toutefois prêter attention aux personnes qu'il croise, les considérant « des créateurs appartenant à une autre espèce que la sienne » (*ibidem*). L'idée lui vient d'aller au cinéma, poussé par le désir de voir, de suivre des aventures.

C'est encore son instinct qui le conduit à la recherche des deux salles de cinéma qu'il savait y avoir. Leur fermeture provoque en lui une énorme fureur, signe évident que peu à peu il se réappropriait de sa capacité de s'indigner et de se révolter. Sur le chemin de retour vers la citadelle, il ébauche une deuxième tentative de retour vers la société, celle-ci plus heureuse. Une porte « légèrement entrebâillée » (*ibidem*) l'invite à entrer, « c'était un bordel de deuxième ou troisième catégorie où il n'était jamais entré » (A: 358). Et c'est dans cet espace médiocre, sombre et hostile (l'aspect étrange de cet homme et l'heure tardive indisposent la patronne) qu'il va initier son parcours de retour à la normalité, car il s'y sent « en terrain sûr, délivré de cette gêne qu'il ressentait depuis trois jours (...) tout était de nouveau simple, dur, élémentaire, facile » (*idem*: 359). Assis sur cette banquette, entouré par ces deux femmes qui s'offrent à lui, un processus complexe de réappropriation de sa personnalité va prendre corps.

Au fur et à mesure qu'il découvre les méandres de ces deux corps qui se donnent au sien, les scènes obsessionnelles qui le hantent affluent à sa mémoire et l'envahissent: il revoit le colonel tué en pleine bataille, les deux cyclistes qui

⁵ Nous rappelons que « la citadelle » est l'une des métaphores récurrentes pour désigner la vieille maison de famille.

s'obstinaient dans leur parcours vers la mort, le centre démobilisateur, les regards haineux des passants et des voyageurs, le camp de prisonniers, les fils de fer barbelés, les dessins érotiques qu'il monnayait contre du tabac et du pain, la fuite du camp, l'évasion. Tous ses souvenirs se précipitent dans sa mémoire tandis qu'il découvre à tâtons les corps qui s'offrent à lui. Pour la première fois il se sent de retour, il commence à s'interroger sur lui-même et sur sa condition dans ce monde d'où il se sent exclu. Est-il très différent des autres? Sait-il encore rire?

Paradoxalement, l'entrée dans ce bordel minable est pour lui synonyme d'évasion d'un monde qu'il classifie de scandaleux et d'insupportable. C'est dans l'acte sexuel qu'il trouve l'exorcisation de ses fantasmes : « la solitude, la mort, le doute » (*idem*: 369). A nouveau, toutes ses facultés se concentrent en une seule, le toucher : « comme s'il n'était qu'une main, une paume, des doigts, remontant, sentant sous eux la soie des cuisses, les muscles, et tout ce qu'il se rappela plus tard de ce moment c'était ce nid, cette sauvage broussaille, ces replis, cette moiteur » (*idem*: 368).

Aux moments les plus intensément vécus ses facultés se groupent autour d'un seul sens comme pour hyperboliser son efficacité, c'est ainsi que traqué dans la forêt tout son être n'était que vue, au contraire dans le bordel tout en lui est tactile. Tout en s'abandonnant aux plaisirs sexuels il continue à injurier à voix basse tous les fantasmes qui le poursuivent dans un parfait anachronisme. C'est couché près du corps de cette femme qu'il va réapprendre le pouvoir de la narration en construisant une relation d'événements où il n'existait que des fragments éparpillés dépourvus de logique, c'est là qu'il redevient « à peu près (...) un homme normal - c'est-à-dire un homme capable d'accorder (ou d'imaginer) quelque pouvoir à la parole, quelque intérêt pour les autres et lui-même à un récit, à essayer avec des mots de faire exister l'indicible » (*idem*: 348).

La découverte du corps et de ses plaisirs lui permet d'entreprendre d'autres activités, il peut maintenant parcourir d'autres chemins, voyage qui le conduit à ses vignes et aux terres que ses ancêtres lui ont léguées. Cependant le monde de la lecture lui est encore étranger, les journaux ne l'intéressent pas, les livres non plus, mais le goût pour le dessin lui revient. Les motifs sont néanmoins bien différents de ceux qu'il

dessinait pour ses geôliers allemands, on n'y retrouve plus les scènes de coït ou les visages enfantins et séducteurs « aux corps nus et fornicateurs patiemment dessinés chaque dimanche » (*idem*: 371). Il semble avoir expulsé l'être humain de ses desseins, de la même façon qu'il avait expulsé les hommes de son existence, s'appliquant à « copier avec le plus d'exactitude possible, les feuilles d'un rameau, un roseau, une touffe d'herbe, des cailloux, ne négligeant aucun détail, aucune nervure, aucune denture, aucune strie, aucune cassure. » (*idem*: 376). Au passage du temps s'associe la réorganisation de son être, peu à peu il changeait, il reprenait ses habitudes. Avec l'arrivée de sa femme⁶ dans la maison familiale, le corps humain est réintroduit dans ses dessins. Ce n'est que plus tard qu'il reprendra la lecture, patiente et sans plaisir des vingt tomes de *La Comédie Humaine*, puis celle des journaux. Chaque étape de son parcours initiatique étant marquée par une activité différente: tout d'abord le sexe, puis le verbe, ensuite le dessin, après la lecture et finalement l'écriture.

La vie est une éternelle quête de soi, cette fiction en est l'exemple. Après avoir vécu des expériences si intenses qu'elles laisseront à jamais leurs empreintes dans sa mémoire, le personnage entreprend un nouveau parcours éducatif. Peu à peu il reviendra vers ce monde d'où il se sentait exclu, et l'une des dernières étapes de ce parcours initiatique s'initie quand un soir de printemps il s'assit à une table devant une feuille de papier blanc, devant la fenêtre ouverte s'ouvre sur le grand acacia. Et c'est ainsi que le roman se clôt laissant comme toute dernière image l'arbre de l'écriture qui après une soudaine agitation retrouve une apaisante immobilité.

⁶ Ce n'est qu'à la fin du roman que les éléments essentiels à l'organisation de l'épisode du mariage du brigadier nous sont fournis. L'importance de cette femme dans la vie du personnage est à peine suggérée, la narration étant voilée par une retenue, une certaine pudeur. Cependant un lecteur attentif reconnaît dans la référence « à la bague ornée du solitaire qu'il avait été chercher le matin à la banque et lui avait brusquement fourré en plaisantant dans la main » (Simon, 1989: 378) tout le dramatisme mais aussi l'amour de cette scène, car la bague que son mari lui offre est celle que son père avait offerte à sa mère et qu'elle n'a quittée à aucun moment de sa vie, se transformant, par un phénomène métonymique, en un symbole d'elle-même.

Bibliographie :

ERIBON, André (1985). « Claude Simon sur la route de Stockholm », (entretien), *Nouvel Observateur* du 6 décembre, pp.72-73.

EVANS, Michael (1988). « Intertextuality », *Claude Simon and the transgressions of Modern Art*, New York: Saint Martin's Press, pp. 67-120.

LEVY, Bernard-Henri (1991). *Les Aventures de la liberté : une histoire subjective des intellectuels*. Paris: Grasset.

ORR, Mary (1993). *Claude Simon: the intertextual dimension*, Glasgow: University of Glasgow French and German publications.

ROSSUM-GUYON, Françoise (1993). « Un regard déchirant, À propos de *L'Acacia* », CALLE, Mireille (dir.), *Claude Simon: Les Chemins de la Mémoire*. Québec: Le Griffon d'Argile, pp. 119-130.

SERRES, Michel (1985). *Les Cinq Sens*, Paris: Grasset.

SIMON, Claude (1993). *La Route des Flandres*, Paris : Editions de Minuit, [1e Edition 1960].

SIMON, Claude (1989). *L'Acacia*, Paris: Editions de Minuit.

VIEIRA, Agripina Carriço (1997). Thèse de «Mestrado » présentée à la Faculté des Lettres de l'Université de Lisbonne, Lisboa.